anxa
88-B
15199

Einführung in Grünewalds Isenheimer Altar

von Oskar Hagen

R. Piper & Co. Verlag München 1924

759
17

Einführung in Grünewalds Isenheimer Altar

von Oskar Hagen

R. Piper & Co. Verlag München 1924

3789

Die besondere Bedeutung dieser Bildwiedergaben beruht auf ihrer absoluten Authentizität, Schärfe und Nähe. Jedes Detail ist unmittelbar vom Original auf die Platte gebracht, nicht also in der sonst üblichen Art aus einem summarischen Lichtbild heraus vergrößert. Für die Qualität der Ausführung bürgt der Name Hanfstaengl. Von Seiten der Verwaltung der Münchner Pinakothek ist alles getan worden, um dem Photographen die günstigsten Bedingungen zu verschaffen. Auch dem Museum der Stadt Colmar danken wir für die bereitwilligst erteilte Erlaubnis, den Altar in diesen Aufnahmen der Allgemeinheit zugänglich zu machen.

Nahsicht ist für die Erkenntnis Grünewalds unerläßlich. Man wird mit einem Male in diesen Lichtbildern gewahr, daß Grünewald, der große Organisator malerischer Massen, zugleich etwas von einem Miniator in sich hatte. Wer ihn aus den Details erst kennen lernt, möchte wohl das Exakte und Genau-Mikroskopische so sehr für das Kennmal seiner Kunst halten, daß ihm der Anblick des Ganzen zur Überraschung wird. Beide Ansichten wären einseitig. In Wahrheit liegt die Erkenntnis erst in der Einsicht, daß der Einzelheits-Exakte den Gestalter der Massen bedingt, daß in der Synthese beider Extreme erst der Begriff Grünewalds liegt. Die nähere Sicht erlaubt feinere Einblicke in das Räderwerk dieses einzigartigen Getriebes. Die Kunst Grünewalds steckt als Ganzes im Einzelwerk genau so vollkommen wie im Gesamten.

Die Bildanalysen wollen nur das Unentbehrliche zum Verständnis der Zusammenhänge und der Situation in sachlicher und formaler Hinsicht bringen. Besprechungen geschlossener Art soll man darin nicht erwarten. Diese Aufgabe wollte mein ‚Matthias Grünewald' erfüllen.

Die Farbenbeschreibung macht aus der Unzulänglichkeit, dem simultanen symphonischen Wunder Grünewaldischer Malerei mit Worten nachzukommen, kein Hehl. Für den, der den Altar kennt, möge sie als Gedächtnisauffrischung da sein, für den, der an die Gemälde frisch herantritt, als Führer. Unser Farbensehen ist arg verlottert und bedarf scharfer Zucht. Es ist der Versuch gemacht, etwas von der inneren Struktur des Farbengefüges spüren zu lassen. Freilich, solange wir noch nicht über die stammelnde Terminologie unsrer heutigen Farbenbenennung hinaus sind, wird auch das redlichste Bemühen in dieser Hinsicht fruchtlos bleiben. Dem also, der die Originale weder kennt, noch sie zu besichtigen hoffen darf, wird dieser Teil des Textes überhaupt nicht viel geben können. Wo man kaum das Gegenständliche eines Grünewaldbildes mit Worten anschaulich zu machen vermag, ist für die Versinnlichung seiner Farbenkatarakte erst recht wenig zu hoffen.

Führer zur Form

1–2 St. Antonius (Linker, feststehender Schmalflügel der ersten Wandlung). Der Heilige steht auf gotischem Pfeilerfuß in hohem, engem Raume. Ein Teufel zertrümmert das kleine Fenster, dessen Splitter in den Raum fallen. Ausdrucksvoller, versonnener Idealkopf im frühen, noch ganz zeichnerischen Stil. Haare, Augenpartien, Nase zeigen noch Lust an ornamentalem Linearismus. Steht (späteren!) Dürerköpfen in dieser Beziehung nahe (z. B. den Florentiner Aposteln von 1516). Ganz eigen hingegen schon die Oberflächendifferenzierung mit malerischen Mitteln. Diese stoffliche Illusion (vgl. Butzenscheiben von verschiedener Oberflächenbeschaffenheit, Dichte und Lichtrefraktion) gemahnt an niederländische Erfahrungen; z. T. direkt an J. v. Eyck. Die phantastische Teufelserscheinung ganz unzeichnerisch nach Art eines Farbfleckenmosaiks, lediglich optisch bedingt von Lichtbrechung im unregelmäßigen Scheibenglas. Feuriger Atem zur Verschleierung zeichnerischer Härten benützt (linkes Fensterprofil, Pilasterordnung). Zugleich im Sinne einer malerischen Lichtabstufung von außen nach innen und zur Erzeugung erregter Lichtrhythmik, die gegen die breite Ruhe des Heiligen ausdrucksvoll kontrastiert. Unruhe oben unterstützt durch das zerknüllte Bleiwerk an den Scheiben.

3 Kreuzigung (Mittelflügelpaar der ersten Wandlung). Strenge Dreiecksgruppierung, antithetisch zweigeteilt. Zusammengenommen durch vorherrschende Hauptdiagonale (entsprechend der wesentlichsten tektonischen Bildlinie). Konsequent in gotisch schlanker Hochproportion (Johannes: Schrägstellung des Haupts!) als Kontrast zu den Breitproportionen des symmetrisch korrespondierenden Täufers (Tafel 10). Johannes und Maria: ungebrochen große Farbflächen in elementarem Kontrast. Hart und fast geometrisch ‚gefaßt'. (Vgl. Kopfrahmen des Tuchs Mariä mit den zerklüfteten Formen bei Magdalena!) Dominierendes geometrisches Motiv aus der Haltung Mariä gewonnen und konsequent in die Gesamtgruppe bis in Falten und Binnensilhouetten durchgeführt: Rechtwinkel auf Spitze stehend.

Ikonographisch neue Ausdrucksmomente erklären 7
sich sämtlich aus der mechanischen Kraftwirkung des für den Körper (bei so weit klafternden Händen) zu großen Kreuzes. Die Querarme, plastisch dünn (Nagel hinten weit herausstarrend! Vgl. Taf. 9), sind durch unten angenagelte Füße herabgezerrt und reißen die Füße – zurückschnellend – bis an Nagelknopf hinauf. Glieder-Kontorsion, herabkrampfende Zehen, aufkrampfende Finger, das (unabhängig!) wiederauftretende antik-naturalistische Laokoonmotiv – Brustblähung und eingezogener Bauch – hängen alle damit zusammen. Extrem anatomisch-plastische Durchmodellierung bei emailglatter Oberfläche. Im Sinne der Blickbahn (rechts unten vom Lammkopf mit den Füßen hinauf und mit der Kopfrichtung zu Magdalena herab): Willkürliche Wahl des Perspektivpunktes; die Kreuzschmalkante ist unten auf linker, oben auf rechter Seite sichtbar; Lendentuch ähnlich angeordnet. Altertümlichkeit ausdrucksmäßig zu verstehen. Desgleichen wechselnder Größenmaßstab: kleine Magdalena, übergroßer Christus; möglicherweise im Sinne der Beischrift (beim Täufer): ‚Er muß wachsen, ich muß klein werden'. Die nach rechts vor der Kreuzstammachse verschobene Seite steigert das Gewicht des herabfallenden Kopfes.

Einzelheit (aus Tafel 3): Johannes' Kopf: Be- 4–5
krönung der Gesamtgruppe und ihr formal angeglichen; Haarschnitt rechts parallel zum Arm unten. Schmächtige Züge eines jugendlichen Romantikers in prachtvollem Kontrast zum Fels-

würfel des Marienkopfs. Helldunkel ihrer Hände noch in zeichnerischer Auffassung. Johannes-Hände: Formalcharakteristik der unterschiedlichen Aktion. Zupacken oben (Finger-‚Reifen' analog den Armelfalten der Maria); unten: mildes Stützen mit lang-voraustastenden Fingern (analog den drei Mantelfalten der Maria, die oben herum entgegenkommen). Last der Ohnmächtigen wird weniger mit der Hand als mit dem Unterarm aufgefangen. – Prachtvolle Stoffbeobachtung. Starre Faltengeraden temperamentvoller werdend in der Nähe der Magdalena. – Ursprüngliche Untermalung verschiedentlich beobachtbar: Vor der Brust des Johannes, am untern Arm usw. Namentlich läßt die Photographie bei Maria noch die Pupillen erkennen. Die Augen sind anfangs geöffnet gewesen.

6 Dieselbe Form bei Magdalena kurvig aufgelöst und in Richtungsgegensätzen übertrieben. Auflösung der strengen ‚Fassung' der Standgruppe: wild bewegtes Rauschen einer unbegrenzt im Helldunkelchaos brandenden Farbmasse. Sonderlich gehäufte plissierte Kleidung. Viel Unruhe in der Linienüberschneidung.

7–8 Zeichnerischer Ausdrucksstil auf voller Höhe. Semitentyp. Gewichtserhöhung durch Extension der Krone; sie bohrt ihre längsten Dornen im Fallen in die Schulter. Plastische Schärfe: jedem Dorn entspricht ein genau berechnet fallender Schlagschatten; gleichfalls raumplastisch; Nase und Stirnfalte gegen linkes Wangendunkel durch schwarzen Bandkontur abgesetzt. Individualisiert-naturalistische Hautrisse, nach Seitenwunde links hin (Schatten!) größer und lappiger werdend.

9 Umrißtemperament! Heller Untenkontur vor dunkler Folie, dunkler vor heller Holzfläche. Breitzerrung durch dünne Langproportion intensiviert. Finger optisch klar durch Überlänge.

10 Wuchtige Breitproportion; Quadrat vorherrschend (vergl. Tafel 11: Kopfform, Gesichts-, Bart- und Wangenfläche). Versteckt wirksame Horizontalen. (Haar- u. Bartschnitt, weisende Hand in Schulterhöhe, Ellenbogen in Buchhöhe, Ärmel der Buchhand in Gürtelhöhe; unterster Rockzipfel gleich hoch mit Rücken des Lammes. Vgl. Taf. 13.) Täufer: Mensch des Reformationszeitalters; unerschütterlich bis zum Fanatismus. (Vgl. Antithese im Jünger Johannes: dort vorherrschend die Vertikalartikulation).

Text im Buch unleserlich. 11

Inschrift: Illum oportet crescere me autem minui. (Er muß wachsen, ich aber abnehmen.) Ausdrucksmäßig übersteigert großer Zeigefinger („digitus domini") im Sinne optischer Prägnanz; gleichzeitig suggestiv im Sinne der Beischrift. Beachte Energie der Abspreizung und Muskelspannung. Holzschnittmäßiger Umriß, saftig schwellend. Auffälliges Schattieren durch Parallel-Schraffur, gleichfalls graphisch oder freskomäßig, am Handballen und dritten Finger. Entsprechend strenger Flächeneinstellung der ganzen Figur: Hand fast archaisch flächenhaft platt geschlagen in der Bewegung aus dem Gelenk. 12

Lamm (Apokalyptisches Symbol des Siegopfers mit Kreuzstab und Kelch) besonders seidig und weich neben dem linearistisch harten Täuferfuß. Adern von gotischem Ornamentscharakter. Festes Stehen die Wucht der Gestalt erhöhend. 13

Sebastian. Statt der (häufigeren) Marterszene, die mit der Kreuzigung pleonastisch hätte wirken können, hier die Krönung des Seuchen-Fürbitters. (Krankenpflege der Antoniter!) Deutlich unterschieden zwischen den räumlich und zeitlich fernen Engeln, welche die Marterwerkzeuge: Bogen, Pfeile gen Himmel tragen, und den nahen, welche mit den Insignien des Preises herabkommen. Perspektivische Deutlichkeitsabnahme genau analog den verschiedenen Raumzonen der Landschaft. Der dargestellte Moment: Kopfwendung zum Gläubigen, spontane Fürbitte mit nach rückwärts 14–18

erhobenen Händen – organisiert die Komposition. Der Mantel folgt mechanisch dem erhobenen rechten Arm. Die Faltenschwünge wiederholen so von selbst die Armgebärde. Das Hinabblicken ist vorbereitet in den hereinfliegenden Engeln. Also doppelte Bewegung (wie Bitte und Gewährung) in einheitlicher Durchführung; das von Oben nach Unten prävaliert jedoch. Selbstbildnis Grünewalds in Verbindung mit italienischer Aktfigur. Als Heiligenpersonifikation bedeutsamer Schritt über Dürers Paumgärtner-Heilige (Altar in München) hinaus. Ursprünglich als Grisaille angelegt, erst später koloristisch umgewandelt. Deshalb das auffallend bewegte Helldunkel. Durch Überschneidung der Kopf-, Brust- und Armpartie gegen die verschwimmende Landschaft ungemeiner Tiefenraumeindruck. Figur bedeutend kleiner im Verhältnis zur Bildfläche als die entsprechende des Antoniusflügels. Hauptsächlich, weil die starke Helligkeit des Fensters den Ausgleich zum überstarken Akzent des weißen Marienmantels der Kreuzigung bringen sollte. (Siehe Gesamtansicht.) Antonius, Sebastian, als ruhige ‚Auftakte' vom bewegten Geschehen der Kreuzigung untrennbar.

19–22 Beweinung (Staffelbild unter der ersten Wandlung). Neuartige Ausdrucksform: schwerniedriges Format, asymmetrisch in Raum und Belastung – gewonnen aus klar vergegenwärtigtem, natürlichem Vorgang: Felsbank mit Sarg bildet vorn die Höhe, zu der ein steiler Pfad von hinten aus der Tiefe führt. Frauen bleiben dort (nur bis zur Brust sichtbar) um den Körper von unten zu stützen, der um den Fußpunkt gedreht werden soll, so daß der Kopf nachher links an der Felskulisse liegt. Johannes, allein auf der Höhe, hebt ihn auf, so daß das Haupt, vornüberfallend, zusammen mit dem linken Arm eine nach links strebende Kurve bildet, vervielfacht durch das Leintuch und Johannes' Silhouette; der Kontrast gegen oppositionell verlaufendes rechtes Rahmenprofil gibt der Kurve Suggestion von großer Kraftspannung. Die Richtung, in welcher die Einsargung erfolgen soll, spricht sich in Bogenkurven, nach links weitergeführt (Arme und Hände bei Maria, Magdalena, Baumstämme, Felskulisse usw.), deutlich aus. Ausgleich der asymmetrischen Flächenbelastung durch Analogie der Silhouetten nach links hin (Christus: oberer Umriß, Waldbodenlinie, Flußlauf). – Breiteste malerische Auffassung; vergleiche Stilabstand zum Christuskopf der Kreuzigung! – Gefaltete Hände als Gebärde und als Linienthema, vorbereitend auf das Thema der Maria-Johannes-Magdalena-Gruppe in der Kreuzigung darüber. Diagonalen der Kreuzigung laufen im Zentrum dieser Maria (auch koloristisch: das Weiß!) zusammen.

23–26 Verkündigung (linker Flügel der zweiten Wandlung). Erste Szene der ‚Menschwerdung Christi'. Legendarisch getreu: Maria, aus dem Tempel zurückgekehrt, vierzehnjährig in der elterlichen Wohnung. Hauskapellchen in spätgotischen Formen. Mittelraum, für Andachtszwecke durch Vorhänge gegen rückwärtiges ‚Chörlein' und vorderen (höheren) Wohnraum absperrbar. Maria beim Lesen des Jesaias (gerade aufgeschlagene, deutlich lesbare Worte: Ecce virgo concipiet et pariet filiū: et vocabitur nomē eius emanuel etc.) vom Engel überrascht, der rasch (Flügelstellung ‚Gleitflug', Fuß kaum am Boden) offenbar aus der rechts anschließenden Vorhalle – dem Engelreich – hereinwirbelt. Von links hinten senkt sich die lichtumflossene Taube herab; naturgetreu beobachtete Fußhaltung eines sich niederlassenden Vogels, senkrecht über dem Leibe.

24 Die Photographie läßt das verblüffend illusionistische Helldunkelspiel für Aufnahme eines wirklichen Gewölbes halten. Rückwärtiges und mittleres Gewölbejoch durch Beleuchtungsunterschiede differenziert. Diffuses, sich aufzehrendes Halblicht an den Rippen hinten: Folge der zwei großen

Erkerfenster (links das dritte vermauert; sonst müßte der letzte Rest plastischer Form in flächiger Auflösung untergehen). Mitteljoch, von hinten nur Reflexe aufnehmend, erhält scharfes Oberseitenlicht durch Stichluke rechts. Lichtgang: schräg steil nach hinten zielend. Der Reflex auf vorderster Oberwand – neben der Prophetengestalt – kommt also aus dem nicht mit dargestellten Vorderraum. Steinmetzenexaktheit in Angabe des Fugenschnittes der Jochbogen. Kappenbemalung: bildliches Dokument für Problem spätgotischer Gewölbearchitektur; rein ornamental bei naturalistischem Motiv.

25 Hauchartige Modellierung (Augenlider, subtiler Lidschnitt, brauenlos, akzentuiert schmales Näschen über herzförmigem Mund), überlange, weich bewegte Finger, seidiges Haar: entsprechend der Zeitvorstellung von adlighöfischer Erziehung. Maria im Tempel als ‚Fräulein' erzogen. Zurückprallen, wobei Augen am Engel haften, Finger noch nicht gelöst.

26 Deutschgotische Auffassung des Verkündigungsengels: Diakonsornat. Leonardesker Typus (ähnlich bei Dürer, Große Passion: Beweinung, Grablegung rechts am Rand). Anfangs wohl einen halben bis einen ganzen Kopf kleiner (Fensterleibung durchschimmernd, der Kopf also darüber gemalt). Schreckhafte Plötzlichkeit der Erscheinung durch Körpergröße gesteigert, dazu die vergrößerte Wiederholung der eindringlichen Grußhand in der Silhouette des voraus wallenden Mantels. Stillleben-Buntheit der Buchlade mit den Folianten. Fußboden der untersten Kante im Querschnitt seiner doppelten Plattenschichtung gezeigt. Mosaikplättchen mehrfach zersprungen (rechts unten am vordersten Pfeiler!).

27 Erwartung Mariä und Engelskonzert (zweiter Flügel der zweiten Wandlung). Spätgotisches Gehäuse (sinnbildlich: ‚Tempel des alten Bundes') unmittelbar als Vorhalle der Verkündigungskapelle gedacht. Maria, als Königin der Engel von deren Gesang und Saitenspiel begleitet, kniet am Tor (‚Vorhang' weit offen) ihre Mutterschaft und Mittlerschaft preisend. Alttestamentliche Gedankenbeziehungen stecken in den schmückenden Pfeilerfiguren und dem Tympanonrelief. (Anklagende, von Gott den Messias fordernde Propheten). Naturalistische Auffassung des Ornaments erlaubt unmerkliche Verwischung der Grenzen zwischen lebenden Personen und bloßem Schmuckwerk.

Erregung der Propheten nicht geringer als des 28
verzierenden Blattwerks, das aus naturalistischen stabähnlichen Kehlungsprofilen hervorzutreiben scheint. Bewegtheit des Plastischen konkurriert mit aufgeregtestem Helldunkel. Echt sondergotisch-deutsche Gesamtbewegung; z. B. der untere der drei Propheten: Haltung, Gebärde und Farbenduktus einheitlich weiterklingend in flatternden Bändern, umgebendem Blattwerk, Konsole unten und Kapitälphantasien oben; (die formal adäquat ihren entsprechenden Basen).

Feste Plastik und große Flächen des Bratschen- 29
engels steigern durch Gegensatz den Eindruck von Raumweite und Unruhe in den prickelig hingefleckten Cherubsköpfen; beachte die fortschreitend simplere Formangabe nach hinten zu bis zu schließlicher Reduktion der Köpfe auf nur zwei starke Kontrastflecken. Brustschmuck und Geigenbogen des Bratschenspielers, auf der Photographie fleckig wirkend, sind mit Blattgold aufgelegt.

Willkürlicher Proportionswechsel macht es schein- 30
bar fraglich, ob Maria knieend oder stehend gegeben sei. Vorgewölbter Leib (die Schwangerschaft betonend) läßt jedoch keinen Zweifel über einKnien; Oberkörper außer Verhältnis im Interesse der Bildeinheit. Hier ist die Nahtstelle, wo es die Vermittlung zur anderen Maßeinheit des Weihnachtsbildes gilt. Malerische Phantasie ohnegleichen im Übergang der Glorie zu den Schleierwölkchen der krönenden Engel. Kopf der Maria: Seitenstück zum

Auferstandenen auf Tafel 37. Phantastische Pfeilerbasen. Kristallgefäß unten symbolisch auf die „immaculata“ bezüglich.

31 Besonders geeignet, die Irrationalität der Raumauffassung zu bemerken. Abnehmende Größen vom Gambenengel bis zu den Cherubsköpfen oben erwecken die Vorstellung von ungemeiner Tiefe. In Wahrheit ist der Raum sehr kurz gehalten, Engelsfiguren von willkürlich wechselnder Proportion. Seltsam überwirkliche Vorstellung bei dem grünen Cellisten am linken Pfeiler. Bogenführende Hand könnte von Leonardo sein. Bewußte Verzerrung der Finger am Griffbrett. Phantastische ‚Kamm'-Frisur. Federn am ganzen Leib. (Vielleicht unter Vorstellung eines gefallenen Engels). Beachte die unendliche Mannigfaltigkeit der individuellen Kindertypen. In der obersten, von einer Glorie umschlossenen Gruppe ein Cherub mit einer Art Indianerfederhaube.

32 Der Gambenspieler, wohl die eigenartigste Verkörperung eines deutsch-gotischen Lieblichkeitsideals. Reich schwellender Umriß überall. Das ‚Zittern' der schwingenden Saite im ‚Vibrato'-Umriß der Finger. Ornamentales Formgefühl: Zurückflattern des Schläfenhaars weitergeführt in oberen Federn, desgleichen das Wiederumkehren in Haaren und Federn an der Schulter.

33 Weihnacht (Rechter Mittelflügel der zweiten Wandlung). ‚Und alsobald wär dá bei den Hirten die Menge der himmlischen Heerscháren'. – Originellste und erschöpfendste Versinnlichung des Transzendentalen der Weihnachtsgeschichte in der deutschen Malerei. Wahrung des ‚Zahllosen' durch Aufhebung aller Formgrenzen und Maßstäbe mit malerisch impressionistischer Fleckenangabe; Überwiegen des Landschaftlich-gewaltigen (‚auf dem Felde'). Volle Breitenausnützung; Herde links auf der Matte! Einzigartige Ikonographie. Gott Vater selbst als der in der Höhe gelobte Gott sichtbar. Ordnung in tektonischer und räumlicher Hinsicht: Zwei Lichtbahnen verknüpfen Gott und die Hirten. In ihre Strahlen in stetiger Distanzierung (Größen- und Deutlichkeitsabnahme) Engelgestalten eingeordnet; durch Dunkelheiten zugleich die Helligkeit intensivierend; im gleichen Sinne wirkt die allseitig dunkle Rahmung der Glorie, sowie die stark verkürzte Vorhangstange am Tempelportal links oben. Trotz Wolkenchaos und Lichtgeflimmer ist im Engelschor deutlich Prozession mit Doppelkreuzen und Baldachin zu erkennen.

Mariengruppe: Wohl das malerisch Lebensvollste und Bewegteste, was deutsche Kunst im sechzehnten Jahrhundert aufzuweisen hat. Der Ausschnitt läßt die unglaubliche Zusammendrängung der Raumerscheinung auf knappste Flächendimension erkennen. Beachte die Beziehung der durch springende Perspektive locker und weit gemachten Dinge des Hintergrundes zu Maria. Rechts (Fläche, kaum so groß wie die, welche das Kinderkörperchen allein beansprucht.): Gartenmauer, ein Stück Weiher, die Kirche, der Hang mit den Hirten; links: Zweig des Feigenbaumes (vorm Tempeltor) Gartentor (unter Handhöhe!), Halde mit Wiesenpfad, Lämmerherde, Gehölz, Berghänge. Überleitung von festeren plastischen Formen vorn zu lockeren hinten, vermittelt durch schimmernden Nimbus bei Mutter und Kind. Die kleinteilig lockere Rhythmisierung drum herum läßt die großen Flächen der Maria (besonders am Oberkörper) gehalten und einfach wirken. Es bedarf einer Fülle von Überschneidungen, Verkürzungen, zappeligen Kurvaturen, sowie der eng benachbarten Formkontraste im Ensemble von Kind und Mutterhänden, um dieser breiten Ruhe einen verblüffenden warmen Lebensatem zu verleihen; das kleine, mit dem Rosenkranz spielende Wesen scheint fortgesetzt seine Lage zu verändern (die Hände mit den ‚unnatürlichen' Fingerchen!). Diese Konzentriertheit war unerläßlich für solche Bewegungsillussion. Wie wenig kompliziert die Gruppe im großen Ganzen 34

ist! Maria einfach frontal, das Kind fast reines Profil. Vergleiche Schongauers berühmte Colmarer Madonna von 1473, die Grünewald näher steht als Dürers Zeisig-Madonna von 1506 im Kaiser-Friedrich-Museum; diese wirkt daneben ebensoviel starrer und lebloser, als sie differenzierter und individualisierter in Hinsicht ihrer zerstreuten Bewegungsmotive ist. Die für Grünewald charakteristische, überlange, mittlere Gesichtsproportion (gleichfalls Schongauerisch) bedingt die eigenartig lange Ohrform; beim Kinde seltsam verzeichnet. Das – für malerischen Bewegungsausdruck ausgenützte – zerrissene Windelzeug hat übrigens ganz so wie die Badebütte etc. symbolische Bedeutung: Die Erniedrigung des zur Welt geborenen Herrn.

35 Die Hirten, um der Deutlichkeit willen gegen den hellen Himmel silhouettiert, zu groß im Sinne einheitlich rationalistischer Perspektive. Sie sind ja noch weiter vom Betrachter entfernt als die Kirche. Diese ist nicht Isenheim, sondern sinnbildlich Turm und Stadt Davids; Talkessel rechts: Stofflichkeit der dreifach distanzierten Bergzüge (flockigweiche Waldung, durch Pinselstrichführung gleichsam ‚wachsende', härtere Felsen dahinter, zuletzt blendende Gletscher.) Atmosphärische Beobachtung! – Oberster Engel über den Hirten: Bärtiger (!) Typus. Prachtvolle Flugbeobachtung (nach Analogie eines im Fluge sich fallenlassenden und hart überm Boden in flacher Bahn wieder steigenden Vogels); suggestive Kraft des Abknickens der steilen Schleppe am Knie, bezw. am Fuß; steigende Flachschräge in Armgebärde auslaufend, im Flügel wiederholt; vertikale Kopfhaltung. Raumweite und Höhe wird durch Teilung des Luftraumes in zahllose kleine Helldunkel-Horizontalen suggeriert. Dadurch erst gewinnen die Bergformen etc. die Kontrastillusion absoluter Größe. Die Wagerechten steigern gleichzeitig die Schlagkraft der Vertikalen links und der Bewegtheit des Geländes. Erster Fall konsequent impressionistisch studierter Wolken bei mäßig bedecktem Vollmondhimmel: Verschwimmen der Hirtengestalten mit dem Gelände.

Rosenstock (sinnbildliches Attribut der jungfräu- 36
lichen Gottesmutter im ‚beschlossenen Rosenhag') am Brunnen wachsend (‚Lebensborn'). Links ein Stück des über die Steinbank fallenden Marienmantels; dahinter Mauerruine, blauer Weiher, Klosterkirche. Naturaufnahme von erstaunlicher Stillebentreue. Beachte die Differenzierung aller Wachstumsstadien von der Knospe bis zur vollkommenen Blume; Eingehen auf Besonderheiten der Wachstumsrichtung bei Kelchblättern, Oberflächenrauhung und Bauchung der Stammblätter, eigenartig (typische) schaufelförmige Faltung des einen Blattes (genau Mitte), Lichtspiel, Schatten; am Boden auch hier gut zu beobachten: die lockere, malerische Behandlung der Ferne.

Auferstehung (letzter Flügel – rechts – der zwei- 37
ten Wandlung). Liturgische Auffassung im Zusammenhang des Inkarnationsdogmas: ‚Der Geist kehrt aus dem Fleisch zu Gott zurück'. (Auferstehung verschmolzen mit der Idee des ‚Verklärten'). Bahrtuch läßt in seinem Verlauf die vorausgegangene Aktion spürbar werden. Der Aufschwung erfolgt so rasch, daß sich der Stoff noch nicht vom Körper gelöst hat. Durch derart gewahrte Verbindung zwischen oben und unten bleibt der blockhaft schwere Horizontalsockel, bestehend aus dem Sarg, den drei Wächtern und der rückwärtigen Felsbank, optisch verknüpft mit ‚erlöster' Vertikale; Kontraste: namentlich schwergewichtige Drängung der verkürzten Körper unten und schlichte Frontalklarheit des in allen Gelenken entspannt bewegten, deshalb als ‚schwebend' empfundenen Christus. Perspektivisch ist ganze Komposition mit Weihnachtsbild verknüpft.
Priesterliche Demonstration der Wundmale ent- 38
sprechend der in dieser ganzen Wandlung versinn-

lichten Heilsplanidee. Komponiert nach reich verzweigtem System gleichseitiger Dreiecke im Kreise (vermutlich zahlenmystischen Sinnes). Christus feinnerviger Typus (Stirn, Hände, Gelenke), ‚vergeistigt' im Gegensatz zu schwerlastender Körperauffassung des Gekreuzigten. Plastische Modellierung ausschließlich auf Mantelstoff beschränkt, Kopf ohne alle zeichnerische Grenzen. Sehr feierliche Wirkung durch streng symmetrische Anordnung in der Ebene: Idealkopf und Hände (Fingerhaltung!). Blick direkt auf den Beschauer. (Einziger Fall im ganzen Altar!) Die ‚geschwänzten' Sterne steigern durch ‚Aufblitzen' den Eindruck des Urplötzlichen. Im Interesse der mystisch-geometrischen Konstruktion und namentlich auch der feierlichen optischen Klarheit ist auf rationelle ‚Richtigkeit' verzichtet (Verzeichnung am Oberschenkel).

39 Wächtergruppe: ausdrucksmäßig qualvoll, wie unter Albdruck, in Gliederhaltung bewegt; auf knappstem Flächenausschnitt ungeheuer dramatisch erfüllter Raum. Keine befreiende Überschneidung der niederdrückenden Barghorizontalen. Unruhe des Lineaments gebändigt durch vorherrschende Wellenlinien und Diagonalen, die allesamt den rhythmischen Fluß des Bahrtuches oben einleiten. (Beim Vordersten z. B. Steppnähte am gepolsterten Stichwams, vorderstes Bein, Schwert, Gürtelriemen, unterer Helmrand, obere Schulter usw.). Mit der räumlich plastischen und luminaristischen Virtuosität wetteifert ein stillebenhafter Gegenstandsillusionismus: Kettenpanzer, Helmreflexe, zerschlissene Außenseite des Polsterrockes, Handschienen, rostige Oberarmschiene usw. des Vordersten. Beim Rückwärtigen: schroffe Orthogonalverkürzung in der Art des beweinten Christus, des berühmten Virtuosenstückes Mantegnas, in der Brera; noch drastischer am dritten Wächter rechts hinten (hier nicht zu sehen).

40–43 Einsiedlerbesuch (linker Flügel der dritten Wandlung). St. Antonius, durch einen Traum unterrichtet, daß nicht er selbst, sondern der heilige Paulus der älteste lebende Einsiedler sei, hat diesen in seiner entlegenen Klause aufgesucht. Den Weg zeigte ihm eine Hindin. Der Himmelsbote, der Rabe, bringt darum heute statt des sonst üblichen halben, ein ganzes Brot zur Speise. Die Klause feierlich vertikal angeordnet, trägt den Charakter vollkommenster Unberührtheit, Stille, Einsamkeit. Dazu bringt die Farbe den Duft kühler Morgenfrische. Typus einer deutschen „santa conversazione". Wesentliche Wirkung des Hochdrangs; Bäume bis an oberen Rand, Teilung durch Mitteleinschnitt. Flechten im Charakter gotischer Maßwerkstäbe wirksam gemacht. Das Haltungs- und Bewegungs-Motiv des Antonius organisiert den formalen Aufbau links, das des Paulus rechts. Vgl. mit Antonius den Baum darüber (links am Rande senkrechter Hauptstamm=Rückensilhouette bis zum Kopf; schräge Hauptgabelung nach rechts = vorderer Arm mit sprechend geöffneter Hand; Felshang mit Mittelbaumgruppe zusammen = rückwärtiger Arm mit Krückstock). In dem Hauptbaum der Mittelgruppe vorm Klausentor abermalige Wiederholung des Ganzen. Die beiden divergierenden Hälften der Palmkrone rechts (rück- und vorwärts) entsprechend Kopfneigung und divergierender Richtung des erhobenen Arms bei Paulus; diese letztere Analogie wird ergänzend weitergeführt durch den nach links zurückbiegenden Baum an der überhängenden Felskanzel links.

Mit Ausnahme der damals geläufigen charak- 42
teristischen Situation und dem Krückstock bezeichnet kein Kennzeichen den Mann links als Antonius. Das Lilienwappen am Steinsitz unten legitimiert ihn vielmehr als den Stifter des Altares, Guido Guersi, und dem entspricht das Ornat und die Kappe des Antoniter-generals. Eminent individuell und mit leisesten Mitteln charakterisiertes Repräsentationsbildnis. Intimer Positivismus und historische Würde machen das Ganze zu einem Aqui-

valent des berühmten (später gemalten) Tizianbildnisses Pauls III. und der Nepoten (Neapel). Linkes Ohr (Kappenzipfel darüber etwas gelockert) ist unauffällig gegen den Sprecher gerichtet, indes der Blick an dessen Lippen die Worte abliest: das dürfte aufs subtilste einer Eigentümlichkeit des schwerhörigen Greises entsprechen. Desgleichen das breite ‚Kneten' der bedächtigen Worte im großen Munde und die italienische Geste der nach oben geöffneten Hand. Kultur und Selbstbewußtsein in unbewegter und doch zwangloser Haltung, in dem wahrhaft majestätisch rauschenden schweren Doppelstoff des Mantels und den der Feder gewohnten weichen und gepflegten Händen.

43 Kontrastierend der unzivilisierte Paulus. Beider Hände sehr nah beisammen: hier kurzfingrig, mit knotigen Gelenken, dicht behaarte pergamentene Haut, ungepflegte krallenartige Nägel. Die Haltung breitspurig. Dem baumwurzelhaftfleischigen Körperbau entspricht das aus Palmfaserzöpfen ebenso primitiv wie zweckdienlich geflochtene Wams; bezeichnenderweise ist auch dieses, was Tracht, Zuschnitt, Befestigungsweise usw. betrifft, rationalistisch praktikabel bis ins Kleinste ausgedacht. Primitivste Anlage des Brünnleins, auf dessen Einfriedigung Paulus sich stützt. Ein Stück echt deutscher Waldromantik: unten rechts das Ensemble von ungehobelten Hölzern, über deren morsche Enden das Wässerchen rieselt, das Rasenstück darunter und die unvergleichlich schlicht porträtierte Hirschkuh. Das (auch hinter Antonius sichtbare) quer durch die ganze Schlucht gezogene rohe Gatter (exakte Angabe der Weidenrutenverknotung!) bezeichnet wohl die Abfriedung des Einsiedlergärtchens gegen die Schlucht hin. Sie sitzen ‚am Tore'. Hier hat die Hirschkuh sich gelagert, nachdem ihre Pflicht als Wegweiserin erfüllt war; ein Hirsch in der Ferne spürt ihr nach.

44–49 Versuchung des Antonius: (Rechter Flügel der dritten Wandlung.) „In tumulo" („in einer Teufelsschlucht") hat Antonius zum zweitenmal die tierischen Geister herausgefordert. Sein Hilferuf unten rechts auf einem Zettel „Ubi eras bone Jesu . . .?" usw. Gegensätzlich zum Einsiedlerbild Schauplatz beklemmend, eng, niedrig. Lastende Zickzackhorizontalen (Berglinie in Mitte; Umriß des Heiligen). Felskegel rechts hinten betont zerstückelt, spitz, gewaltsam. Das Dumpftierische in gewissem Sinne ‚stumm', ‚sprachlos', weil ohne Wohllaut und unartikuliert. Mehr Bedrohung durch konzentrisches Kesseltreiben als Kampf.

Spukhaftes Silhouettenwerk der Sparren. Ana- 45
logien zwischen Teufelsschattenrissen und Silhouetten in der Hütte. Tierphysiognomik; meist aus naturechten Einzelheiten das Widersprechendste zusammengestückt. Malerischer Naturalismus! Ausdruckswirkung häufig erzielt durch zu große oder zu enge Augendistanz der Tiere. Dazu verstärkend manchmal: Schielen. Wie Beischriften auf einem Kopieholzschnitt Hans Baldungs von 1511 vermuten lassen, bezeichnet jedes Tier einen moralischen Begriff (Laster, Todsünden usw.).

Pestkranker. (Antoniterhospital mag die Anregung 46
dazu gegeben haben). Narrenkappe, wie mit flüssigem Blei gefüllt, scheint den Kopf zu Boden zu zerren. Buchumschlag von der Rechten erfaßt wie eine Schleuder, indes der Grinsende krötenartig gegen den Heiligen sich heranschiebt. Karikierende Linie am rechten Unterarm. Phantastische Gesichtsverkürzung. Entenfuß. Oben prachtvoller Faltenwurf vom Heiligenmantel.

Verbindung des langsamen physiologisch ‚harm- 47
losen' Schildkrötenleibes (Alligatorschildkröte?) mit schießend jäher Beweglichkeit eines Raubvogelkopfes auf langem Halse (Geier?) Ob Grünewald die kakteenartig mit solchen Stacheln bewachsene, kalifornische Krötenexe (Phrynosoma orbicolare) kannte, der man nachsagt, daß sie Blut aus den Augen spritze? Die Situation ist auf-

schlußreich für die Psychologie dieser Allegorien. Der Unterkörper kriecht, als führe das Tier nichts Böses im Schilde, nach rechts, der linke Vorderfuß stapft harmlos auf den Krückstock; da schießt der Vogelkopf hinterhältig zurück. Der schmerzhafte Biß soll die Hand zwingen, Rosenkranz und Krücke loszulassen. Der Blick! Starke Wirkung im Sinne der Rückbewegung durch Überschneidung von Hals und Vorderfuß.

48 Der Gegensatz der kahlen Felseinöde steigert die spukhafte Wirkung der dürren Baum-‚greifer'. Völlig menschenähnliche Bewegung des Baumes in dem nach rechtem Bildrand ‚über-die-Schulter-Ausholen' wie mit einem Knüttel. Analogie zu dem Weibe darunter, das mit dem Spaten auf den Krötenreiter in der Narrenkappe losdrischt. Auch der große Raubvogel rechts unten mit erhobenem Knüppel zeigt Bewegungs- und Formanalogien. Der Ausschnitt läßt die strenge Zusammenordnung 49
der Köpfe und Gesten erkennen. Über dem Kopf des Antonius ein dunkles Viereck; der Spuk auf abenteuerliches Augengefunkel beschränkt. Dadurch allein bleibt die Hauptfigur im Tumult optisch deutlich. Köpfe, Arme, Gebärden usw. nach schroffen Diagonalen geordnet, die alle in den erhobenen Arm des Heiligen münden; auch die Mantelschräge über dem Kopf hält diese Richtung inne. Eigentümlich, daß keines der Gespenster beim Zuschlagen auf das Opfer blickt. Der Vorgang behält durchaus den Charakter eines wirren Traumes. Kein Schrei. Die Tierphysiognomien harren der Untersuchung durch einen Zoologen.

Führer zur Farbe

1 **St. Antonius.** Als ruhige Rahmung der erregten Farbensymphonie des Golgathabildes sind beide Schmalflügel auf die Wirkung tiefer, verhältnismäßig einfacher Harmonie eingestellt. Gleicher Hintergrund bei Antonius und Sebastian. Blasses Graugrün im Licht; in den tiefsten Dunkelheiten fast schwarz, in den mittleren warm-kastanienbraun, warm-moosgrün in den Halblichtern, gesteigert durch Rotkontrast; z. B. am Pilaster-Kapitell über Antonius. Bei diesem selbst herrscht das unabläßig modulierende Karminrot der Mütze und des — vorwiegend nach außen gekehrten — Mantelfutters vor; die Außenseite des Gewebes, ein sonores Stahlgrau, ist daneben nur vereinzelt und in kleinen Flächen zur Geltung gebracht (z. B. auf der Schulter zur Linken). Nächst dem Rot spricht das ruhevolle, dunkle Blaugrün des Untergewandes am meisten mit (Ärmel und gleitendes Gefält von der Hüfte links zu den Füßen links herab). Das Karmin im höchsten Lichte warm-gelb, etwa vom Aussehen einer halbreifen Tomate. Durchaus stillebenhaft aufgefaßte schöne Stofferscheinung.

Kreuzigung. Vor unruhig erzitterndem Nacht- 3
dunkel — grün, abgestuft von tiefstem (Kiefern-) blaugrün zu saftigerem moos- und türkis-, ja ab und zu ausgesprochenem (Ocker-) gelbgrün — ordnen sich die ganz großen Farbklänge wie ein Kranz um das Kreuz und seine Last. Christus tritt koloristisch durchaus zurück, bleibt dadurch in einer entrückten Sphäre, entbehrt aller lauten Töne und ist gleichsam als Farbenmelodie durch Pianovortrag und Mollharmonien gegen die scharf heraustretenden, plastisch-sonoren Durakkorde sei-

ner Umgebung abgesetzt. Ein in rhythmischer Ordnung kreisförmig um den als Nabe wirkenden Lendenschurz des Gekreuzigten sich wiederholendes Weiß (Marienmäntel, Inschrifttafel, Buch des Täufers, Lamm) bindet sämtliche Töne zu fester gegenseitiger Beziehung. Zieht man den vollständigen Aufbau der geöffneten Gesamtschauseite in Betracht, so findet man diese rhythmische Bindung (übrigens nicht lediglich, was das Weiß betrifft!) fortgesetzt. Zunächst in der Beweinung, wo das weiße Kopftuch der Maria als genaue Mitte des Ganzen sich einmal zu dem Lamme, dem Buche des Johannes und dem Fensterausschnitt des Sebastianbildes, sodann, ebenfalls im Sinne einer gestreckten Diagonalen, aber nach entgegengesetzter Richtung, zu dem kolossalen Marienmantel und dem Fensterchen im Antoniusflügelbild in Beziehung setzt. Die Lapidarität dieser koloristischen Anordnung, der die feste Überschaubarkeit des Totalen trotz aller Differenzierung im Detail in erster Linie zu danken ist, kommt erst ganz zu Bewußtsein, wenn erkannt worden ist, wie konsequent und notwendig diese unterschiedlichen Weißflächen jedesmal nach ihrer Ausdehnung abgestuft und nach ihren gegenseitigen sinnlichen Beziehungen über die gewaltige Bildfläche nach festen Orten verteilt sind. Warum ist der Antonius in so ganz anderem Maßstab gehalten als der Sebastian? Ganz sicher sprach das hüben und drüben grundverschiedene Verhältnis von heller (bzw. offener) und dunkler (bzw. geballt-gefüllter) Fläche dabei das entscheidende Wort; anders gesagt: der lichte Fensterausschnitt mußte (im Vergleich zum Gegenüber) im Sebastiansbilde so sehr über die Figur und deren Farbe überwiegen, weil die asymmetrisch und dissonierend ins Kreuzigungsbild gestellte weiße Riesenfläche des Marienmantels hier drüben ihre wohltuende Auflösung erfahren sollte. Sie erfährt sie aber nur durch eine analoge Kontrastbeziehung: Die warmen Braunwerte und das geringer bemessene Weiß beim Täufer beziehen sich auf das Antoniusbild, dessen nunmehr kleines Fensterchen, heller Bart, Hand usw. ganz ebenso den kleineren Weißflecken auf Buch und Lamm des Golgathabildes entsprechen, wie die größere Menge im Sebastiansbilde der des Marienmantels die Wage hält. Ähnlich wirken übrigens auch andere Relationen im Sinne farbiger Harmonisierung. Z. B.: Die im Kreuzigungsbilde (seiner psychischen Stimmung wegen) ausgelassenen blauen Ruhetöne beherrschen die Beweinung unten. Sie treten hier zu dem Lachsrot der Sarkophageinfassung in Beziehung, das seinerseits wiederum nur als leise Abwandlung des eigenartigen Rot im Magdalenengewand (namentlich des unteren Drittels) erscheint; und dieses befindet sich genau über dem Sarkophag!

Die koloristische Gliederung beruht des weiteren (für alles Einzelne siehe die Beschreibung der Ausschnitte) auf dem durchgehenden Prinzip asymmetrischer Flächenbesetzung. Die linke Seite wird beherrscht von primitiven ‚Ur'-Klängen (weiß und rot vor grün), die rechte bringt in der weniger gegensätzlichen als vielmehr neutral zurückhaltenden, fast nüchtern alltäglichen Rechnung der Täufergestalt den ausgesprochensten Stimmungsgegensatz. In seiner Person ist alles erdenschwere, massig-gehaltene Festigkeit: warmes Braunrot und Blond. Gellende Kontraste – auch gegen die grüne Folie dahinter – haben hingegen drüben bei Johannes und Maria die Führung. Ein besonderes Geheimnis der koloristischen Gesamtdisposition ist es, wenn das brennende Rot im Mantel des Jüngers Johannes und die überflutenden branstig gebrochenen Rots an der klagenden Magdalena neben dem gefrorenen Weiß der Maria letzten Endes doch nur als Begleitung wirken; sie erwärmen die linke Seite nicht etwa, sondern verstärken die grauenvolle Grabeskälte, welche von der zusammenbrechenden Mutter ausgeht.

14 **St. Sebastian.** Als beherrschender Ton tritt das Ziegelrot des über den Arm fallenden Mantels zu den umgebenden mannigfachen abgestuften Grünwerten in harmonische Beziehung. Das kastanienbraune Haar, der gelblichbraune, stellenweise weinrote Fleischton, sowie die Komplementärbezüge zwischen himmelblau und orangegelb bei der Engelserscheinung sprechen, trotz feinster Abstimmung, fürs Ganze weniger mit, als das in ähnlichem Falle bei irgendeinem anderen der Altargemälde geschieht; wie überhaupt die Wirkung weniger ausgesprochen koloristisch als vielmehr skulptural-zeichnerisch zu nennen ist. Allenthalben wird die ursprüngliche Anlage als Grisaille empfindlich. Es fehlt der Farbmaterie die Wärme und das Leuchtende der umgebenden Malerei. Neben der Kreuzigung erscheint das Kolorit des Sebastiansbildes, schon was die Oberfläche im Ganzen betrifft, kreidig und einigermaßen spröde. Die Architektur enthält weit weniger grüne Töne als die des Antoniusbildes; diese sind statt dessen der eigentümlich pleinairistisch gesehenen Landschaft draußen vor dem Fenster zugewiesen.

19 **Beweinung.** Blau als Grundton in der Landschaft mehrfach abgestuft (tiefster Wert: Flußlauf sowie Berge bei den Händen der Magdalena); dazu tritt verwandt das blauwertige Saftgrün des Waldbodens rechts. Auf diese Dominante beziehen sich die roten Töne venetianisch- bis lachsrosa im Sarkophag links; derselbe Wert in Flecken dem roten Mantel des Johannes rechts beigesellt; rötliche Schatten im Bahrtuch des Leichnams; stärker ins Venetianisch-rosa der Grabeinfassung spielend: das Ufer jenseits des Flusses. Das schon oben erwähnte Weiß erscheint hier im Gegensatz zur Kreuzigung fast durchweg mit warmen rötlichen, violetten und gelben Nuancen erwärmt. Durchaus vom reifsten malerischen Geschmack ist jedem kleinsten Farbfleck sein Komplementärkontrast beigeordnet.

Verkündigung. Farbendisposition bedingt 23
durch optische Raumtiefenillusion. Vordrängende rote Werte beherrschen den Vordergrund: roter Vorhang hinter der blaugewandeten Jungfrau; rote und goldorange-tönige Kleidung, Inkarnat, Gefieder usw. beim Verkündigungsengel; warmes tiefes Olivgrün und Kastanienbraun der Architektur, rote Gewölberippen beim vorderen Kapellenjoch im Gegensatz zu den grünen des rückwärtigen Chörleins. Diese ganze Zone, durch den grünen Vorhang schon stark zurückgetrieben, löst sich in feinen opalisierenden, graugrünlichen Duft auf. Die farbenperspektivische Illusion wird noch besonders unterstützt durch die Farben der Bucheinbände im Chörlein; im Gegensatz zu dem ungemein kraftvollen Akkord am Hauptstilleben vorn zwischen Maria und Engel, sind dort nur blasse, gebrochene, bläuliche, rosafarbene und gelbliche Nuancen angebracht.

Engelskonzert und Maria im Rosenhag. 27
Die auf den ersten Blick schier verwirrende Farbenmannigfaltigkeit des Ganzen ordnet sich bei genauer Betrachtung zu einfacher symphonischer Klarheit von strengster formaler Logik und bestrickender Schönheit. Man überblickt den Aufbau der beiden Hälften, der sich wie Frage und Antwort entwickelt, am besten, wenn man nicht von der, durch die Architekturpolychromie verwirrenden, kleinteilig angeordneten linken Hälfte ausgeht, sondern die rechte in ihrer relativ einfachen Disposition zuerst ins Auge faßt.

Maria im Rosenhag. Drei koloristische Abschnitte sind da. Warmgoldiges Gelb in der Glorie oben, übergehend in rötliche Werte, im Mittelgrund zunächst noch beim Gelb bleibend, das schleier- und streifenhaft dem Grün der Alpenwiese beigemischt erscheint, dann fast als venezianisches (nicht leuchtendes) Bräunlich-rosa (in der Gartenmauer), alsdann mächtig und mit einem Male anschwellend zu beiden Seiten der Maria (Band auf

der Wiege, am tiefsten in den Blumen des Rosenstocks), um zuletzt in dem Rot des Marienrocks zur vollen Klangpracht gesteigert zu ertönen und dem ganzen Bild seine charakteristische warme Grundnote zu verleihen. Die Fleischtöne durften nur in solcher Umgebung auf ein so kühnes Weinrosa gebracht werden; daraus herausgelöst würde z. B. das Gesicht der Maria völlig widernatürlich, wie für die Bühne geschminkt, anmuten. Dieser eine Übergang vom Goldgelb zum Karminrot vollzieht sich als Hauptsache einmal auf der Folie des türkisblauen Himmel- und Berghintergrundes, dessen lachende kühle Hauptnoten sich im Verhältnis zu denen der warmglühenden Paralleltonart bis ins tiefe Türkisblaugrün des Marienmantels wandeln. Der genannte Übergang vollzieht sich ferner auf der zweiten Folie des Grün, dem die braunen Werte beigeordnet und zum Teil untrennbar eingebunden sind. Saftgrüne Weide hinten, braungrüne Blätter des Feigenbaums links sowie der Rose rechts, und tief moosgrüner Vorhang links am ‚Tempel'-tor bezeichnen etwa die Extreme, zwischen denen das Grün moduliert. Alles Braun bezieht sich zur einen Hälfte hierauf, zu andern aber vermittelt es mit der Lichtseite seiner Skala wiederum mit den gelben Prinzipaltönen. Ein Höhepunkt, an dem sich die farbenmodulatorische Phantasie Grünwalds ermessen läßt, liegt da, wo das goldblonde Marienhaar mit dem Mattengrün dahinter durch den über dem Haupt der Jungfrau schwebenden duftigen Nimbus verschmolzen wird: das Gelb dieser Gloriole erwächst sowohl aus den braunen Nuancen des Haars wie aus dem Türkis und Grün der Berge, bzw. der Bergwiesen. Andererseits erscheint eben dieses Gelb wie ein letzter Ausläufer des Lichtschimmers auf dem Berge.

Ganz dieselbe Art von Rechnung nun, vor allem auch hinsichtlich der im Gewölk vermittelnden violetten Töne, findet sich, nur umgekehrt, im Engelskonzert. Der Gesamtakkord – Goldgelb-Rot-Blau – ist hier nicht über weitausgedehnten Raum verteilt, sondern in die kleine Gestalt der Marienkönigin zusammengedrängt; das Gold oben, das Blau unten. Und in umgekehrter Folge – das Rot von unten her, das Blau-grün von oben kommend – wachsen diese beiden Farbkontraste von links in zwiefacher, sich kreuzender, Bahn aus dem Farbengewoge im und vorm Tempelgehäuse hervor. Die roten Werte beginnen vorn beim großen Gambenengel links (im Freien); anfangs kälter und mehr ins Weinrosa gebrochen (der Verkündigungstonart nebenan verwandt) weichen sie bald im Bratschisten rechts dahinter und noch mehr im Cherub über diesem, heißen Gelbrot leuchtenden Tönen, bis zuletzt der brennende Klang der Marienglorie erreicht ist. Der Diagonalbewegung dieser Rots entspricht (über's Kreuz!) die der blauen Werte; schräg links über Mariens blauem Rock, hinten im Raume, schwebt (inmitten des Hallendämmers) ein Kranz kobaltblauer Cherubim. Sie wieder stehen in Beziehung, einmal zu dem smaragd-grün-violett schillernden Gambenspieler, der in erster Reihe ganz links am Vorderrande der Halle kniet und durch den vogelhaften Kopfputz auffällt, sowie ferner zu dem (rechtsfolgenden) papageiengrünen Cherubskopf. Bei diesem etwa kreuzen sich die beiden Farbmelodien. Violett und Gold, Gelb und Altrot usw. bei der Architektur ganz analog dem Gewölk drüben, vermitteln vor schwarzer Folie. Wie das Scharnier zwischen dem beweglichen koloristischen Auf und Ab hüben und drüben steht der ruhige Komplex von gelblichem Weißbraun des Wiegen- und Wannenstillebens genau inmitten der ganzen Komposition.

Auferstehung. Das Leitmotiv der Gesamtschau- 37
seite – der Akkord gelb-rot-blau – ist hier zur geheimnisvollsten Wirkung gebracht. Alle Farbenbewegung geht vom höchsten Lichtzentrum, vom

weißgelben Antlitz Christi, aus und strömt ebenso dahin zurück. Unmittelbar um die goldgelbe Mitte der Glorie legt sich die brennrote Sphäre, wieder den Übergang in den blaugrünen Nachthintergrund vermittelnd, von einem schmalen Kreis phosphoreszierenden Hellblaus abgeschlossen ist. Der Mantel geht vom Gelb auf Schultern und Brust gegen unten zu rasch in Kaltblau über; über Hüfthöhe ist er blaßscharlachrot, es folgt hohes Zinnober, weiterhin dann allmählich Karmin, Weinrot, Purpur, Violett. Bereits unter den Füßen des Schwebenden ist die Wandlung zur kalten Seite des Spektrums vollzogen, das Bahrtuch bis zum Rücken des vornübersitzenden Wächters zeigt, von kleinen violetten Reflexen abgesehen, nur noch weiße und hellblaue Töne. Statt dessen sind die warmen in die Umgebung übergesprungen. Rotbraun glimmt der Felsblock aus dem Hintergrunde hervor, überleitend in die rostbraunen Töne des Erdbodens; in der gleichen Tonart, wenn auch bestimmter als orangerot vortretend, ist der geöffnete Sarg gehalten. Wie auf diese Art durch die Beziehung der warmen Töne Vorder- und Hintergrund optisch verknüpft werden, so geschieht es in kleinerem Umfange auch durch die blaugrauen und kaltweißen bis ockergelblichen: Die Lichtreflexe am Stahlhelm des gebückten Wächters gehen unmittelbar in die blauweißen Werte des Bahrtuchs über, um in gleicher Höhe noch einmal bei dem Widerschein auf der Rüstung des Gestürzten rechts im Hintergrunde anzuklingen; im gleichen Maße abgedämpft übrigens, wie das Rot des Felsens dem des Sarges gegenüber gedämpft ist. Die Farbenharmonie der Wächtergruppe im Vordergrunde ist nichts anderes als eine unglaublich fein durchgeführte Variation des Farbenschauspiels, das die Gestalt des Auferstandenen in der Glorie oben bietet. Alles ist anders, und dennoch sind die Tonbeziehungen untereinander von ganz gleicher Art. Das erheblich dunkler gehaltene und abgekühlte Chromgelb am Waffenrock des vordersten Wächters gibt, verglichen mit dem leuchtenden Dottergelb der Glorienmitte, etwa den Maßstab, nach dem das Rot auf den Schultern des gebückt Sitzenden und an seinem Inkarnat sowie ferner das Blau (hier stahlgraublau) an den Metallteilen (Helme, Halsbergen usw.) und zuletzt das Weiß (hier schmutzig-champagnergelbgrau) an der Strumpfhose des vordersten Wächters in ihren gegenseitigen Relationen abgewandelt worden sind; in dem Gestürzten hinten ist eine dritte Durchführung des gleichen Hauptakkordes im kleinsten Maßstabe festzustellen. Durch solche Art der Harmonisierung gewinnt die dekorative Gesamtwirkung wie die illusionistische Raumerscheinung in gleich hohem Grade an Einheit und Geschlossenheit. Wie der Felsblock mit seinen warmen Rottönen unmerklich aus dem blaugrünen Grunde, so wachsen auch alle andern warmen Werte, vor allem die braunen, durchaus allmählich sich bald ins rötliche oder warmgelbliche, bald ins kühlere Grünbraun wandelnd aus der Bewegung der Gesamtfarbe heraus. Der mystische Eindruck fortgesetzt gleitenden Sichveränderns der Formen beruht keineswegs allein darauf, daß das Bahrtuch seine Farbe und der Leib Christi seine feste Form wandelt, sondern ist eine wesentliche Eigenschaft der gesamten koloristischen Erscheinung, ja er beruht im letzten Grunde auf dem Zusammenhang der farbigen Anlage und Behandlungsweise mit den Nachbargemälden, von der Verkündigung angefangen bis zum Weihnachtsbilde.

Antonius bei Paulus. Die kühle Talklause im Morgenlicht ist so vollständig auf blaue und grüne Nuancen gestellt, daß jegliches Warmrot als Eigenton ausbleibt. Wo es dennoch vorkommt, dient es einzig zur Verstärkung seiner gegensätzlichen kühlen Werte, was vor allem zu bemerken ist in der Nähe derjenigen Blautöne, die selbständig besonders hervortreten sollen; wie namentlich bei der Bergzone

im hellen Hintergrunde, wo rötliche Schleier auf das Weiß gleich neben das Kaltblau gesetzt, und wo ebenfalls das Rostbraun der kontrastierenden Felsen zur Rechten durch die zinnoberroten Beeren der Dattelpalme (!) verstärkt worden ist. Auch das nach violett-purpur gewandelte kalte Rot an Mütze, Ärmeln und Mantelumschlag des Antonius ist so gemeint; es belebt die grünen und hier gelblichen Brauntöne der Naturumgebung sowie ferner das bräunliche Grau des Mantels, von dem diesmal wohlweislich die Außenseite zur Hauptsache gemacht und die rote Innenseite bis auf kleinste Strecken ausgeschaltet wurde. Im bewußten Gegensatz zur erregten Symphonie des Versuchungsbildes ist die Anlage dieses Gemäldes, wie zeichnerisch, so auch koloristisch durch das Verlangen nach feierlicher Gehaltenheit und größter Ruhe bestimmt. Hellblaue Luft und weißblaue Berge, deren blaue Wälder nach dem Fluß zu in tiefes Kornblumenblau übergehen, das noch einmal (am tiefsten) im Wasserlauf, diesmal inmitten smaragdgrüner Wiesengründe, erscheint: Von diesem blauen Hintergrunde wird ganz scharf der Mittelgrund abgegrenzt, der durchaus auf kräftiges Braun und (weniger) Grün abgestimmt bleibt; links, in der Nähe des blaugrau-purpurnen Antonius, mehr nach der gelben Seite der Skala gewandelt; rechts, in der Nähe des schilfgelbbräunlichen Paulus (schilfgelb vor allem das Palmblätterkleid des Heiligen) den rötlichen Nuancen der Braunskala angepaßt. Auch die das Braun allenthalben überfangenden grünen und grauen Werte nehmen auf diesen charakteristischen und durch die jeweils bestimmenden Figuren notwendigen Gegensatz der sonst durchaus auf ruhige Totalwirkung abgestellten beiden Landschaftshälften Bezug. Durch feinste Harmonisierung der zwischen Vorder-, Mittel- und Hintergrund fortwährend spielenden farbigen Relationen wird gleichzeitig mit der dekorativen Einheitswirkung eine Raumillusion erzeugt, die – namentlich angesichts der bedeutend vereinfachten Mittel – weit über diejenige des ähnlichen Problemen nachstrebenden Verkündigungsbildes aus der zweiten Wandlung hinausgeht.

Versuchung des Antonius. Inmitten des unruhig brodelnden Farbenmeeres ruht breit und beherrschend die türkisblaue Fläche der Tunika des Heiligen, durch die purpurnen Ärmel seines Leibrocks, ober- und unterhalb des weißgelblichen Gesichtes mit dem weißen Bart, wie mit 2 Nägeln für den Blick gesichert. Da der obere Ärmel und das Haupt außerdem in den von den Gespenstern aufgehobenen Mantel eingeschlossen bleiben, kann die Gestalt nicht versinken. Rechts wird ein vertikaler Streifen des heliotropfarbenen Mantelfutters (dem im Ärmel horizontal dagegen stehenden Purpurkarmin verwandt) vor dunkelstem Blaugrün sichtbar, während das Stahlgrau der Außenseiten dieses Mantels nach links zu in grau-violetten Tönen changiert*). Die also in ausgesprochen kalten Tönen behandelte Zentralfigur liegt in voller Breite eingebettet in einen Kranz von warmen Farben, die – selbst in zwei Hauptabschnitte nach links und rechts auseinandergelegt und gegenseitig kontrastiert – durch warmes Zinnoberrot zur Einheit um Antonius herum zusammengezwungen werden. Dieses Rot erscheint 44

*) Antonius trägt in sämtlichen seiner Person gewidmeten Darstellungen dieselbe Tracht. Es sei dem Betrachter des Altars dringend anempfohlen, sich zu vergegenwärtigen, was unter den jeweiligen Umständen alles an kleinen, im Einzelnen scheinbar belanglosen, im Ganzen aber ein jedesmal total neues Gesamtbild ergebenden Veränderungen damit vorgenommen wurde. Bald sind die purpurnen Ärmel ganz unterschlagen, weil die rote Seite des Mantels und die gleichfarbige Mütze allein genügend vorherrschen (Schmalflügelbild zur Seite der Kreuzigung), bald fehlt die Mütze, um dem diesmal dominierenden Blau nicht zuviel Purpur zur Seite zu stellen (Versuchung), bald wieder ist das Grau der Mantelaußenseite zum Hauptton im Dreiklang gemacht und das Purpur fast ganz nach Violett gewandelt (Einsiedlerbild); in diesem Falle hat der blaue Rock wiederum einen vom Türkis des Versuchungsbildes total verschiedenen Wert; und wie anders erscheint das letztgenannte verglichen mit dem Grünblau des Schmalflügelbildes! usw. usw.

einmal genau in der Bildmitte als Widerschein des Hüttenbrandes (rechts vom Steinpfeiler) sowie gleich darunter an der Schnauze des hunds- (oder bären-) köpfigen Tiers, das aus allen Spukgestalten durch seinen Ausdruck am bemerkenswertesten hervortritt; es erscheint zweitens rechts hart am Rande, bei dem rotnäsigen Ungetüm, mit dem Schürhaken bewaffnet: in der sehr betonten Schlafmütze mit Kardinalstrotteln, und drittens schräg gegenüber in der untersten linken Bildecke an der Kapuze des entenfüßigen Aussätzigen; verbindend zwischen allen steht die zinnoberrote Zunge des Nilpferdangreifers. Die einfassenden warmen Rots bilden also die drei Ecken eines gestreckten, stumpfwinkligen Dreiecks. Sie ruhen ihrerseits sämtlich in einer gemeinschaftlich mit warmem Braun den eigentlichen Mittelgrund ausmachenden komplementären Grünfolie. Als die obengenannten zwei Kategorien, in welche sich die Gesamtmasse der warmen Farben auseinanderlegt, erscheinen links im Umkreis der Hütte einmal das Reich der rostbraunen, fuchsig-branstigen (dunklen) und ferner rechts unterhalb der Felsenschlucht das Reich der gelbweißen, bräunlich gelben sowie der grauen (hellen) Töne. Man vergleiche die unterschiedliche Rolle, welche das Grün in beiden spielt, das hart links am Rande in den Flügeln und Armen des gehörnten Affen, im Hundskopf, in den Schatten des Antonmantels sowie unten im Leib des Aussätzigen erscheint, rechts hingegen fast ausschließlich den landschaftlichen Teilen vorbehalten bleibt. Das Blau, das in der ganzen untern Zone außer im Rock des Heiligen kein zweites Mal angeschlagen wird, spielt in der wolkigen Luft oben eine bedeutende Rolle, wo es mit dem (durch graugrüne Schatten verwandt gemachten) schwülen Gelb der kahlen Felsen so zusammenwirkt, wie unten etwa das helle Gelbbraun des Nilpferdwesens und das Türkis des Antoniusrockes. Ganz unzweifelhaft fand dieser kaltrot-türkis-stahlgrau-gelbbraune Akkord vom unteren Abschnitt einstmals in der oberen Partie mit der Glorie Christi eine feine Wiederholung, und zwar wohl in ähnlicher Weise, wie das bei den beherrschenden Doppelakkorden im Weihnachts- oder im Auferstehungsbilde heute noch zu bemerken ist. Die im achtzehnten Jahrhundert an Stelle der ursprünglichen angebrachte neue Glorie zerstört mit ihrem falschen, gebrochenen Rosenrot die elementare erste Absicht Grünewalds völlig.

Im Verlag

R. PIPER & CO. MÜNCHEN

erschienen folgende Werke:

KUNST

Brinckmann, A. E., Plastik und Raum. Mit 18 Textabbildungen und 42 Tafeln ..... Halbleinen 4.—
Dehio, Georg, Das Straßburger Münster. Mit 77 Abbildungen ..... Halbleinen 10.—
— Der Bamberger Dom. Mit 72 Abbildungen ..... Halbleinen 10.—
Dürer, Handzeichnungen. Von Heinrich Wölfflin. Mit 80 Abbildungen. Halbleinen 12.—, Halbleder 25.—
Hagen, Oskar, Matthias Grünewald. Mit 121 Abb. Vierte erweiterte Aufl. Halbleinen 20.—, Halbleder 35.—
— Deutsche Zeichner, Neuauflage 1924
— Deutsches Sehen. Mit 64 Bildern. 3.—5. Tausend ..... Halbleinen 6.—

Hauptwerke des Holzschnitts:

Die Kölner Bibel. Mit 27 ganzseitigen Abbildungen. Einführung von Worringer ..... gebunden 6.—
Urs Graf, Die Holzschnitte zur Passion. Mit 27 ganzseit. Abb. Einführung von Worringer gebunden 6.—
Die Lübecker Bibel. Mit 45 ganzseitigen Abbildungen. Einführung von Max J. Friedländer gebunden 6.—
Buch und Leben des hochberühmten Fabeldichters Äsopi. Um 1475. Mit 36 Abbildungen Einführung von Wilhelm Worringer. Erscheint 1924
Hans Baldung Grien, Der beschlossen Rosengart Marie. Das Seelengärtlein. Die zehn Gebote. Die zwölf Apostel. Mit 62 Abb. Einführung von Wilhelm Worringer. Erscheint 1924
Hildebrand, Ad. von, Handzeichnungen. Mit 36 zum Teil mehrfarbigen Faksimiles. Halbleinenmappe 100.—
— Vorzugsausgabe in Halbpergamentmappe. 50 Exemplare ..... 170.—
Lübbecke, Fried, Die Plastik des deutschen Mittelalters. Mit 166 Lichtdrucktafeln und einführendem Text 2 Bände in Halbleinen gebunden ..... 90.—
— Vorzugsausgabe auf Jandersbütten, davon 200 Ex. in Halbleder 150.— und 50 Ex. in Ganzperg. 250.—
Schmidt, Paul Ferdin., Deutsche Landschaftsmalerei von 1750–1830. Mit 108 Abb. geh. 16.—, Halbleinen 20.—
Schongauer, Handzeichnungen. Von J. Rosenberg ..... Halbleinen 12.—
Schürmeyer, Walter, Hieronymus Bosch. Mit 57 Lichtdrucktafeln ..... Halbleinen 25.—, Halbleder 40.—
Stange, Entwicklung der deutschen mittelalterlichen Plastik. Mit 48 Abbildungen ..... Halbleinen 6.—
— Deutsche Kunst um 1400. Mit 82 Abbildungen ..... Halbleinen 8.—
Worringer, Wilh., Formprobleme der Gotik. Mit 50 Tafeln. 8.–12. Auflage ..... gebunden 5.—
— Abstraktion und Einfühlung. 7.–9. Auflage ..... gebunden 3.—

ARCHITEKTUR UND LANDSCHAFT

Rothenburg ob der Tauber. Von Toni Boegner. Mit mehr als 150 Abbildungen nach Originalaufnahmen und alten Ansichten. 2. Auflage ..... Leinen 20.—, Halbpergament 30.—

Das deutsche Dorf. In zwei Bänden

Band I: Süddeutschland. Von H. Rebensburg. Mit 194 Abb. 11.–12. Tausend. Neuauflage 1924
Band II: Norddeutschland. Von Gust. Wolf. Mit 142 Abbildungen ..... geheftet 3.—, Halbleinen 4.—

Die schöne deutsche Stadt. In drei Bänden

Band I: Süddeutschland. Von Prof. Dr. Jul. Baum. Mit 210 Abb. 38.–42. Tauf. geh. 3.—, Halbleinen 4.—
Band II: Mitteldeutschland. Von Gustav Wolf. Mit 200 Abb. 35.–45. Tausend ..... Halbleinen 4.—
Band III: Norddeutschland. Von Gustav Wolf. Mit 210 Abb. 26.–30. Tausend geh. 3.—, Halbleinen 4.—

22-BIS-199

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01716 3094